

Pernille With Madsen

14. august - 10. oktober 2020

Excess and

Melancholy



Pernille With Madsen, *Time Being*, 2020, film

Op Arte Povera

Om Pernille With Madsens udstilling 'Excess & Melancholy'

Af Lars Bang Larsen
Kunsthistoriker og kurator

Pernille With Madsens værker er en slags Op Arte Povera, en fattig og fusket perceptionskunst. Hun laver billeder så man får sukker på kinderne af dem, men de kører også rundt med én, og aflurer dig mens du taber kontrollen over din oplevelse. De er ersatz og attrap, skyggespil og kinky materialeforvandlinger, ifølge kunstneren "at forsøge forførelsen samtidig med at man afslører sine tricks".¹

Hvad er nu det for en forførelse? Og hvad for tricks er det, der bliver afsløret i samme moment? Selv karakteriserer hun denne dobbeltbundede fremgangsmåde som en dårlig flirt, formentlig vel vidende at sådan nogle meta-flirtere er de mest påvirkede og besværlige af deres slags. På samme tid som de jo stadig hænger ud i baren og gør sig til, gør de ærlighed og gennemskuelighed til en del af spillet. De giver den ikke som den høje, mørke fremmede som vil feje dig bort, og de er for fatalistiske til at interessere sig for flirtens sociale kompetence.

Kulturelt set er forførelse instrumentaliseret i fake news, funktionelt vrøvl, og narrativer af den tendentiøse slags: forførere og mekanismer der vil en hel masse med dig, for at skabe enighed om at virkeligheden er en formelig og beherskelig substans. Meta-flirtere, derimod, placerer forførelsen lige så meget i (ønske)tænkningens og (dag)drømmens rum som på realplanet – for det er på grænsen at man kan forblive beruset over tegnene selv, og måske også mere tro mod hvad tingene egentlig er. Den bevægelse, som forførelsen ideelt set sigter på at være, og som ikke kan kulminere i konsensus og repræsentation, udvider grænsen til et mellemrum hvor den kan blive til.

Op Art'ens anliggende var det retinale – øjet som *organ*. I det omfang den universaliserede menneskekroppen som stimuleret fysiognomi, blev den da også kritiseret for at være kontrollerende og kontekstløs. Den rest af Op som måtte findes tilbage hos Madsen bruger hun nærmest homøopatisk, imod dens egen præmis om visuel fascination. Hun bruger den som et trick. Arte Povera-elementet hos hende kunne være afledt af Michelangelo Pistoletto's *Oggetti in meno* (der, som Op Art, også er fra 1960'erne): værker der på grænsen til det velkendte går i underskud som 'minusobjekter', idet de åbner op til det kontingente, sociale rum omkring dem.

Et værk i en serie fotos af manipulerede scenarier består af baggrundsbilledet fra High Sierra styresystemet på Mac OS, photoshoppet sammen med onyx, tegning, og flamingofnuller, alt sammen "lyst op med projektor på bearbejdet baggrund." *Dazzling Scenes of Hysteria* hedder det såmænd. Nedsmeltningen som det provokerer mellem dimensioner og billedordner – 2d og 3d, digitalt og analogt – kan ses som et billede fra et historisk rum, der performer sine patologier for sig selv og er helt oppe at køre over det. Her holdes der ikke kontra, tværtimod gives der max medløb og for-megethed. Resultatet er et vista til nutidens globale skodsimulakrum, som til forskel fra 1980ernes distancerede og totaliserende teorier om forførelse og gøglebilleder nu optræder prosaisk inde i hverdagslivet med invasive medieringer og *augmentede* postulater. Dets apparater kommer i kasser der er foret med flamingo.



Pernille With Madsen, *Dazzling Scenes of Hysteria*, 2020, fotografi, 103 x 153 cm



Pernille With Madsen, *Animated Colony of Sister Taxa*, 2020, fotografi, 103 x 153 cm

Udenfor billedkunsten blev Op Art uddvidet i et psykologisk rum. I de sekvenser der eksisterer fra Henri-Georges Clouzots ufuldendte film *Inferno* (1964) ses Romy Schneider i rollen som en kvinde, der optræder i sin jaloux mands tvangsfantasier om hende. Den paranoide mangedobling af kvindekroppen får fornuftens grænser og overflader til at bryde sammen i "bristen på visuel sikkerhed", i et delirisk billedrum medieret af effekter og filtre.² Effekten af Madsens billedkollaps producerer et lignende fravær. Men begæret har ikke længe en centralakse som det drejer sig om, som Kvinden hos Clouzot. Det er nu uvist og flakkende, og menneskekroppen kun fragmentvis til stede som scenografi og *Nebenwerk*, så som et par fødder lånt fra en rokokko-marmorengel i en bayersk kirke. Eller i filmloop'et *Building Ruins*, hvor kunstnerens ansigt ligger og roder i en tydeligt iscenesat ruinhob. Her lokkes du med teaterrøg og andre billige tricks til at finde betydning et andet sted end på realplanet. Måske drømmer kunstneren at hun er Kiki de Montparnasse i et tragisk ødelagt Paris; eller hun er i karakter som en tikkende forsager, der ligger ueksploderet hen og kan udløse Wagnerske udsvævelser og *Gesamt-ødelæggelse*. Måske har hun lukket sine øjne fordi hun føler sig selv så minusagtig at hun bare vil forsvinde – måske har hun virkelig mistet hovedet. Eller hun drømmer om at være dig, hvilket ville give forførelsen helt nye indsatser. Måske sover hun bare igenem, mens alting ramler om ørerne på hende. *Hvis jeg li-ige lukker øjnene kan det være at...*

Det tvivlende begær kommer også til syne hos ikke-humane aktører og strukturer. Fotografiet *Animated Colony of Sister Taxa* er en slags programklæring for sprogligheden i billedet, hvad Madsen træffende kalder 'en associativ taxonomi': "Her er det mig der bestemmer hvem der er i familie med hvem." Ting og deres medfølgende sanseregistre møder hinanden i postulerede sammenhænge og sammensnoede analogier.

Billedets – nu annullerede – referenter er et arktisk diorama på Zoologisk Museum, dommerparykker og en spøg-og-skæmt-paryk, flamingoplader (98% luft), en knogle. Elementer der føres sammen ved at afvise at give tingene retning eller mening. På den ene side flimrer der associationer igennem sceneriet. Flamingoophobningen minder om Caspar David Friedrichs berømte maleri *Das Eismeer* (1823-24), i hvilket en kæmpe isskruning har splintret et skib: besætningen, og anden menneskelighed, er væk og ødelagt, forsvundet for lang tid siden. På den anden side flirter Madsen dog samtidig målrettet med betydning. Her må hun siges at være hudløst uærlig hvis hun mener at hun ikke giver tingene retning, for de priapiske dommerparykker er konfrontation langt mere end flugtforsøg: en anklage imod alle pikhoder der gør sig til domsmænd over verden.

Exces og melankoli er begreber der hiver og slider i subjektet og genlyder i modernismen. Er det denne anakronistiske kontrabande hun har i tankerne med værktitlen *Timeslut 1 og 2*: kunstneren som en uordentlig tøs, der laver rod i historiens stabling? Melankolien, fortæller hun, har længe været et tema, men ikke et freudiansk ét om individets – læs: den følelsesfulde mands – ekspressive sorgfuldhed. I stedet er det en strukturel depression, en feminisering af materialer idet de afkræfter og udleverer sig selv i deres ubeslutsomhed eller tvetydighed. Materialer som lader sig forstyrre når kunstneren søger efter "tilfredsstillende former for fremmedgørelse".³ For eksempel betonreliefferne med indstøbte lysledere: underlige medier der flimrer vamped mellem lethed og tyngde, form og ikke-form.

Hvad angår excessen, er der tale om en kritik, ikke om et løfte eller en horisont. Dels må exces på plakaten når kulturen har exces som idealtilstand – vækst, optimering, at have og være mere. Dels er exces "møntet på kunst i det hele taget": en obskøn beskæftigelse, som Madsen udtrykker det.



Pernille With Madsen, *Building ruins*, 2020, film still

Ifølge et interessant bud på ordets etymologi er 'obskønt' ikke bare noget anstødeligt og usømmeligt, men i stedet en teatermetafor for det som overskrider scenen, og optræder et andet sted end det burde. En afvisning af repræsentationens arena.

Det er måske herfra at man kan betragte den nydelse, som aldrig kan tilfredsstilles eller bebos – fordi man kommer til at overgøre den og forsluge sig, eller fordi man i sidste ende holder mere af at opløses og længes. Når man er i tvivl om hvad det er billedet viser, når filmen knækker og afslører at lærredet er en projektion, når ophøjede materialer bliver ubestemmelige og klæber til øjet som blinde pletter hvorfra vi ikke kan se døden, men momentant sætter os i stand til at tage den frihed det er at bryde realplanet op for at flygte ud over det...



Pernille With Madsen, *Leisure of Fatal Operations*, 2020, Paryk, styrolit, onyx, messingplade, 35 x 90 x 100 cm

LITTERATUR

- 1) Samtale med kunstneren, onsdag d. 15. Juli 2020. Hvis ikke andet er angivet, er alle citater herfra. Alle værker er fra 2020.
- 2) <https://www.artforum.com/film/graham-fuller-on-henri-georges-clouzot-s-inferno-26007>, oversat af Lars B. Larsen.
- 3) Pernille With Madsen, ansøgning om arbejdslegat til Statens Kunstfond, 2017



Pernille With Madsen, *Timeslut 1*, 2020, blå Penol 750 på papir, 100 x 150 cm



Excess and Melancholy, 2020, installationview



Pernille With Madsen, *Melancholy*, 2020, onyx, akryllysplade, silketryk, aluminium, 95 x 70 x 63 cm



Excess and Melancholy, 2020, installationview



Pernille With Madsen, *Inoshield*, 2020, beton, lysledere, akryllysplade



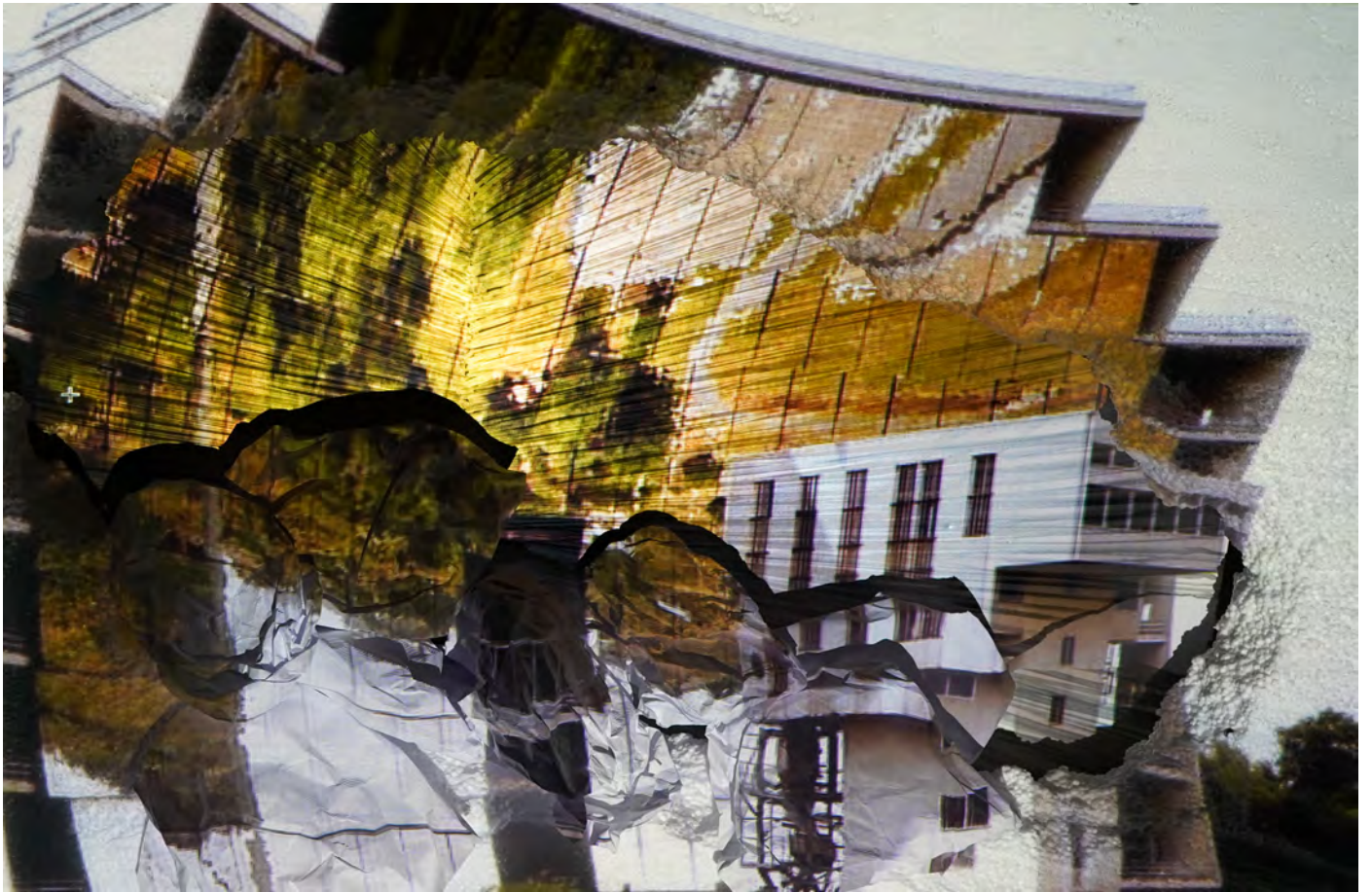
Pernille With Madsen, *Voun*, 2020, beton, lysledere, akryllysplade



Pernille With Madsen, *Let's oscillate*, 2020, film still, bearbejdet TV



Pernille With Madsen, *Time Being*, 2020, film still



Pernille With Madsen, *Solar Speed Spray*, 2020, fotografi, 103 x 153 cm



Excess and Melancholy, 2020, installationview



Pernille With Madsen, *Swarm*, 2020, styrolit, 120 x 90 x 75 cm



Pernille With Madsen, *Scene of Jouissance*, 2020, fotografi, 103 x 153 cm



Pernille With Madsen, *Grotto*, 2020, fotografi, 103 x 153 cm



Excess and Melancholy, 2020, installationview



Pernille With Madsen, *Excess*, 2020, onyx, akryllysplade, silketryk, aluminium, 103 x 111 x 63 cm